



Jonathan Burrows: a coreografia como prática de escuta, relação e erupção

Juliana Moraes entrevista Jonathan Burrows

*Jonathan Burrows:
choreography as a practice of listening, relation, and
eruption*

Juliana Moraes interviews Jonathan Burrows

MORAES, Juliana. Jonathan Burrows: a coreografia como prática de escuta, relação e erupção. Juliana Moraes entrevista Jonathan Burrows. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, Rio de Janeiro, 04(07), e040705, 2025.1.

RESUMO

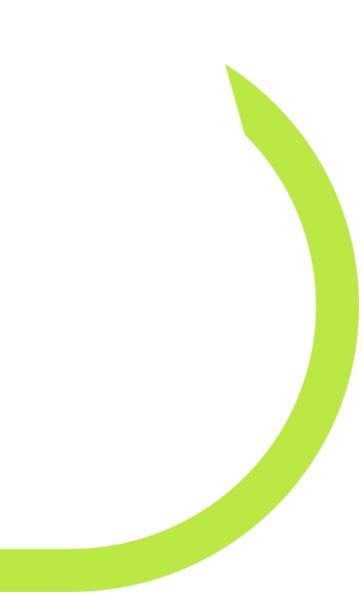
Na entrevista conduzida por Juliana Moraes, o coreógrafo inglês Jonathan Burrows discute sua trajetória como coreógrafo, sua colaboração com Matteo Fargion e sua concepção de criação em dança. Ele apresenta a coreografia como um espaço de questionamento, recusando metodologias rígidas. Reflete sobre sua relação com a música, o ritmo e a dramaturgia, destacando o equilíbrio entre estrutura e improvisação. Também comenta seu envolvimento acadêmico na Universidade de Coventry e sua perspectiva sobre pesquisa em dança. A conversa revela um artista comprometido com a experimentação e o pensamento crítico sobre a prática coreográfica.

PALAVRAS-CHAVES: Entrevista; Jonathan Burrows; Dança; Coreografia; Prática como Pesquisa.

ABSTRACT

In the interview conducted by Juliana Moraes, English choreographer Jonathan Burrows discusses his career trajectory, his collaboration with Matteo Fargion, and his conception of dance creation. He presents choreography as a space for questioning, rejecting rigid methodologies. He reflects on his relationship with music, rhythm, and dramaturgy, highlighting the balance between structure and improvisation. He also comments on his academic involvement at Coventry University and his perspective on dance research. The conversation reveals an artist committed to experimentation and critical thinking about choreographic practice.

KEYWORDS: Interview; Jonathan Burrows; Dance; Choreography; Practice as Research.



Jonathan Burrows: a coreografia como prática de escuta, relação e erupção

Juliana Moraes entrevista Jonathan Burrows¹

Juliana Moraes¹

¹Assistant Professor and coordinator of the undergraduate degree program in Dance at the Department of Body Arts, Arts Institute, University of Campinas (UNICAMP), where she also teaches in the Graduate Program in Performing Arts. She holds a BA in Dance and a PhD in Arts from UNICAMP, and an MA in Dance Studies from Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance (validated by ECA-USP). Based between São Paulo and Campinas, she develops research in choreography and corporeality, integrating theory and practice. For ten years, she was a guest teacher during January and February in the BA program in Physical Theatre at Accademia Teatro Dimitri, in Verscio, Switzerland, part of the University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland (SUPSI). She has received distinctions such as the APCA Award, Vitae Foundation Fellowship, and UNESCO Aschberg Bursary. She coordinates the Center for Experimental Practices in Choreography at UNICAMP. www.julianamoraes.art.br
E-mail:jumoraes@unicamp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0623-8178>

Introdução

Jonathan Burrows é um coreógrafo inglês influente, cujo trabalho explora estruturas musicais, colaboração artística e abordagens inovadoras na relação com o público². Ex-dançarino do Royal Ballet, ele fez a transição para a coreografia contemporânea, desenvolvendo uma linguagem artística única por meio de sua duradoura parceria com o compositor Matteo Fargion³. Seus duetos, incluindo *Both Sitting Duet* (2002), *The Quiet Dance* (2005), *Speaking Dance* (2006), *Cheap Lecture* (2009), *The Cow Piece* (2009), *Body Not Fit For Purpose* (2014) e *Rewriting* (2021), combinam precisão coreográfica com o envolvimento do público por meio de ritmo, humor e rigor intelectual. Seu livro amplamente lido, *A Choreographer's Handbook* (Routledge 2010, 2^a edição 2024), reflete sua visão da dança como um espaço para questionamentos, em vez de métodos rígidos.

Burrows é membro fundador da escola P.A.R.T.S⁴ em Bruxelas, na qual trabalha como professor visitante. Ele colabora regularmente com Jonzi D⁵ no projeto de mentoria de hip hop *Back To The Lab*, no Teatro Sadler's Wells em Londres, e atualmente é Professor Associado no Centro de Pesquisa em Dança (C-DaRE) da Universidade de Coventry. Profundamente influenciado pelo trabalho artístico processual e pelas tradições folclóricas inglesas, ele valoriza a fluidez da troca criativa em vez de metodologias rígidas, enfatizando a dança como um meio de conexão, em vez de buscar uma estética singular.

Tive a oportunidade de entrevistar Jonathan em 7 de outubro de 2024, em sua casa em Lewes, no sudeste da Inglaterra. Sentados à mesa onde ele desenvolve grande parte de seu

² Os trabalhos da dupla Burrows e Fargion podem ser vistos no website <https://www.burrowsfargion.com/>. Acesso em 24 de fevereiro de 2024.

³ Matteo Fargion (Milão, 1961-) é músico e performer, colaborador frequente do coreógrafo Jonathan Burrows. Sua abordagem integra música e coreografia em estruturas rigorosas e minimalistas.

⁴ P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios, Bruxelas, 1995-) é uma escola de dança contemporânea fundada pela coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker em parceria com a companhia Rosas e o Teatro La Monnaie.

⁵ Jonzi D (Londres, 1970-) é performer, coreógrafo e ativista do hip hop. Criador do festival Breakin' Convention, é um dos pioneiros na legitimação da dança hip hop no contexto teatral.

trabalho coreográfico, conversamos por uma hora sobre sua jornada artística, seu recente cargo acadêmico, seu envolvimento com música folclórica inglesa e seu papel como professor universitário supervisionando doutorados em prática artística. Sua habilidade em comunicar ideias complexas com clareza e generosidade tornou nossa conversa intelectualmente rica e profundamente envolvente.

Entrevista

JM: Juliana Moraes

JB: Jonathan Burrows

JM: Muitos estudantes de dança e acadêmicos no Brasil provavelmente já conhecem seu trabalho e podem ter lido seu livro, *A Choreographer's Handbook*, mas para aqueles que não tiveram a chance de lê-lo ou assistir às suas performances, você poderia compartilhar um pouco sobre você e sua jornada na dança?

JB: Sim, então, talvez porque você mencionou *A Choreographer's Handbook* primeiro, vou falar um pouco sobre o que é esse livro e, em seguida, posso apresentar meu próprio trabalho criativo. *A Choreographer's Handbook* é, essencialmente, um conjunto de perguntas sobre o que a coreografia pode ser e quando ela pode ser útil ou não. O importante a dizer sobre o livro é que ele reflete, de certa forma, minhas opiniões, mas quando o escrevi, também tentei trazer diferentes perspectivas. Eu estava notando o que muitas pessoas diziam em diversos workshops ao longo dos anos e anotando ideias que talvez contradiziam o que eu pensava. Outra coisa a dizer sobre o livro é que o escrevi em uma época em que eu conseguia ser bastante aberto e, de certa forma, ingênuo. Ele foi publicado em 2010 e eu trabalhei nele por cerca de três ou quatro anos, um período de grande confiança na dança contemporânea e na coreografia na Europa. Foi um momento em que muitos artistas faziam essas perguntas e as exploravam através de seus próprios trabalhos e *workshops*, e o livro reflete esse pensamento e os fazeres que estavam acontecendo ao meu redor naquela época, e isso me deu coragem para tentar capturar

as coisas que eu ouvia e escrevê-las. Minha esperança é que ele não se torne uma espécie de "Bíblia" que você tenha que seguir, mas sim que provoque um pensamento contínuo em outras pessoas, outros artistas que estão fazendo seus próprios trabalhos. O que eu digo nele não deve contradizer o que outras pessoas sentem intuitivamente.

Sobre as minhas próprias performances, faço um trabalho muito específico por acaso de ter conhecido e começado a colaborar com um compositor chamado Matteo Fargion há muitos anos, e temos feito e apresentado coisas juntas por mais de 35 anos, principalmente uma série de duetos. Criamos muitas peças, mas as qualidades que compartilham são que focamos fortemente nas qualidades rítmicas da performance de dança, a ponto de chamarmos o que fazemos de música, certamente tanto quanto chamamos de dança. Outra qualidade do nosso trabalho é que há um tipo de base intelectual nele, que é emprestada tanto da música clássica contemporânea quanto da dança contemporânea. A terceira coisa é que, por acaso das nossas personalidades e da forma como usamos o ritmo e temos uma atitude aberta em relação à performance, há um elemento de humor no que fazemos. Não é uma comédia *stand-up*, então o humor não é algo que buscamos, mas ele sempre esteve e ainda está lá, o que significa que a intelectualidade é equilibrada por algo acessível a diferentes públicos. Já nos apresentamos em todos os contextos imagináveis em diversos lugares do mundo, e descobrimos que as pessoas conseguem responder ao nosso trabalho, caso contrário, não faríamos isso. Mas acrescento que não recomendo que ninguém trabalhe da forma como Matteo e eu trabalhamos, eu odiaria influenciar alguém nesse sentido. A *Choreographer's Handbook* é algo bastante diferente, não está vendendo o que fazemos. Eu menciono nosso trabalho no livro, mas ele é outra coisa.

JM: Não é um manual, certo?

JB: Certamente não é um manual sobre a forma como Matteo e eu trabalhamos. Nós trabalhamos de uma maneira, outras pessoas trabalham de maneiras diferentes. Acho que o tempo em que todos tinham que concordar sobre como trabalhar acabou.

Agora podemos todos curtir o trabalho de alguém que não tem nada a ver com o que fazemos, enquanto no passado, dentro da dança contemporânea, parecia que buscávamos trabalhos que fossem semelhantes ao nosso. Isso é muito limitador. Não precisa ser assim. As coisas podem ser criativas e diversificadas sem contradizer nossas próprias experiências, desejos e crenças.

JM: Você começou como bailarino interpretando peças de outros coreógrafos e, depois, fez a transição para criar seu próprio trabalho, tanto como performer quanto como coreógrafo. Como aconteceu essa mudança para você?

JB: Bem, eu dancei no trabalho de outras pessoas como bailarino clássico, mas isso fazia parte do trabalho. Então, por um feliz acaso, conheci a coreógrafa Rosemary Butcher em um parque infantil, onde ela levava o filho dela, que tinha a mesma idade que minha filha, e muitas vezes acabávamos lá juntos e começamos a conversar. Algum tempo depois, vi o trabalho dela pela primeira vez e ela me convidou para fazer parte dele, e acabei dançando com ela por muitos anos. O trabalho dela era muito distante do trabalho que eu tentava fazer e continuo fazendo agora – mas esse não era o ponto – eu tinha um enorme respeito por ela, pela integridade com que ela abordava ser uma artista de dança e pelo foco no processo. Acho que essa experiência de processo foi o que mais fortemente herdei do trabalho com Rosemary Butcher⁶.

Desde então, fiquei muito interessado na ideia de que poderíamos nos convidar mutuamente para os mundos uns dos outros, o que não significa que precisamos concordar ou comprometer nossa visão, mas é um prazer e um aprendizado incrível ser convidado. “Bem, isso é o que eu faço, você gostaria de se juntar a mim?” E isso é muito diferente da visão convencional de colaboração, na qual é necessário ou encorajado sacrificar sua perspectiva e achar algum ponto de encontro idealizado. Isso pode funcionar às vezes, mas um convite também oferece uma

⁶ Rosemary Butcher (1947–2016) foi uma importante coreógrafa inglesa, que trabalhou com elementos conceituais na dança. Suas obras tinham forte influência das artes visuais. Butcher dirigiu sua própria companhia e atuou por vários anos como professora do Laban Centre for Movement and Dance, atual Trinity Conservatoire for Movement and Dance, em Londres

oportunidade maravilhosa de dizer: “Bem, ok, estou em suas mãos, confio que você cuidará de mim e entrarei no seu mundo, esse mundo diferente.” Esse pensamento anda de mãos dadas com a maneira como evoluímos para entender o que é o trabalho de um dançarino, especialmente em relação ao conceito de Chrysa Parkinson⁷ sobre o dançarino como agente do seu próprio trabalho. A ideia de o dançarino ser um artista por direito próprio, onde quer que trabalhe, em qualquer peça e em qualquer contexto. Acho que esse conceito reflete a ideia de que você pode ser convidado e participar sem perder a sua agência.

JM: Daniela Perazzo Domm⁸ estudou seu trabalho em profundidade e diz que muitos críticos rotulam erroneamente seu trabalho como abstrato ou conceitual. Ela acredita que sua arte está muito mais conectada com a vida do que as pessoas pensam. Você concorda com ela e por quê?

JB: Bem, acho que isso talvez levante uma questão mais interessante e profunda sobre a abstração dentro da dança contemporânea. Vivemos em uma era de decolonização em que devemos reconsiderar o que foi o modernismo e como ele excluiu outras formas, e a abstração faz parte dessa crítica. Ao mesmo tempo, há aspectos da dança que são, por definição, abstratos, tanto quanto há aspectos que são cultural ou pessoalmente específicos, e essas duas coisas se sobrepõem. Em relação ao trabalho que Matteo e eu fazemos, há elementos abstratos que vêm do trabalho com ideias musicais, mas eles estão sempre em negociação com quem somos e com o pensamento dramatúrgico e abordagens mais conversacionais à performance. Trabalhamos com ritmo, e um dispositivo rítmico é essencialmente abstrato, mas, usado da maneira certa em relação à dramaturgia adequada, torna-se muito poderoso. Em um momento, fiz peças de dança deliberadamente abstratas e, ocasionalmente, tenho o desejo de

⁷ Chrysa Parkinson é bailarina norte-americana e professora na Universidade de Estocolmo, reconhecida por sua pesquisa sobre prática artística e a experiência performativa

⁸ Daniela Perazzo Domm lançou um livro inteiramente dedicado ao trabalho de Jonathan Burrows: DOMM, D. P. Jonathan Burrows: Towards a Minor Dance. Londres: Palgrave Macmillan, 2020. 245 p.

voltar a isso e ver o que aconteceria, mas, ao mesmo tempo, fiquei fascinado pelo que a dramaturgia é e pode fazer, e como significados ou sensações se sobrepõem e se acumulam para criar coerência e sentimento em uma performance de dança, de maneiras que eu amo e que não encontro em outras formas de arte. Outra coisa de que estou ciente em termos de abstração e dramaturgia é que músicos ou compositores raramente são questionados sobre isso, então eles não têm problema em transitar fluentemente entre acordos potencialmente abstratos, como pulso, ritmo e harmonia, e o afeto ou sentimento da própria música.

JM: Mas na dança você tem um corpo.

JB: Sim, mas um músico também tem um corpo, e esses acordos mais formais geralmente tratam de como você se conecta fisicamente e no tempo com os outros músicos, o que por si só produz um afeto forte. Por outro lado, você está certa, o dançarino trabalha diretamente com o corpo e, assim, os elementos abstratos são negociados por meio de experiências físicas subjetivas muito diretas, o que altera o equilíbrio entre formalidade e afeto.

JM: Kelina Gotman⁹ fala sobre a coreografia navegando entre ordem e desordem. Como você aborda essas ideias de ordem e desordem em seu trabalho?

JB: Oh, isso é interessante. Conheci alguém na semana passada, na Croácia, que disse algo que realmente adorei em relação a isso. Ela é uma dramaturga croata chamada Nina Gojić¹⁰, e ela não usou as palavras 'ordem e desordem', mas usou duas palavras diferentes: 'controle e erupção'. Isso é muito melhor do que a maneira como normalmente vemos, porque sugere um fluxo de possibilidades e necessidades inter-relacionadas, em vez de um binarismo. A erupção, então, se torna uma parte integrante das

⁹ Kelina Gotman é uma professora e pesquisadora canadense da King's College London, especializada em história da performance, dança e teoria cultural. Sua pesquisa explora relações entre movimento, teatro e conhecimento.

¹⁰Nina Gojić (Croácia) é uma dramaturga contemporânea, conhecida por seu trabalho com dramaturgia expandida, interseções entre teatro e performance, e por suas colaborações com artistas experimentais na Europa.

maneiras como navegamos nossos relacionamentos com outras pessoas, coisas, contextos e experiências, e eu gosto disso. Tenho pensado muito nisso desde que Nina falou sobre isso, e achei uma imagem útil.

JM: Você poderia nos contar sobre sua parceria com Matteo Fargion e como vocês mantêm uma parceria assim por tantos anos?

JB: Bem, há uma resposta simples para isso. Nós tentamos, na maior parte, não ter muitas reuniões. Sempre que alguém nos pede um conselho, dizemos: "Não tenham muitas reuniões". De certa forma, isto se liga a uma perspectiva anarquista clássica, de que reuniões tendem a buscar consenso, e o consenso sempre silencia uma voz ou outra. Então, preferimos encontrar maneiras de trabalhar que permitam a cada um de nós fazer o que queremos, precisamos e somos bons em fazer, e só compartilhamos e discutimos em um momento em que algo já está acontecendo e há algo para discutir.

JM: Podemos ver que suas peças são super bem estruturadas. Mas, ao mesmo tempo, há um senso de jogo. Isso faz parte do seu trabalho?

JB: Sim, acho que estamos cientes disso no trabalho. No entanto, Matteo não gosta da palavra 'jogo', então tendemos a não a usar. Talvez isso seja porque facilmente se confunde com uma abordagem autoconsciente e superficial de humor que pode ser mortal, mas há um tipo diferente de jogo que não é uma posição forçada, é apenas algo que acontece ou não, dependendo do humor. Para mim, tanto no ensaio quanto na performance, percebi há muito tempo que gostava se o que estava acontecendo se parecesse com uma conversa humana real.

Você e eu estamos falando sobre o negócio sério de coreografar, mas ambos estamos rindo. Isso é o que os seres humanos fazem na comunicação (talvez outros animais façam isso também, parece haver alguma evidência), e ainda assim tendemos a criar situações em performances contemporâneas que não são tão fluidas assim. Tudo se resume a saber se a peça é séria ou

engraçada, mas isso não acontece em uma conversa. Uma conversa é séria e humorística de forma fluida, mesmo em um funeral, na verdade, especialmente em um funeral. Então, acho que quando Matteo e eu trabalhamos juntos, há um elemento disso acontecendo, somos sérios, mas rimos muito.

Estávamos ensaiando essas últimas duas semanas, e foi a primeira vez em seis meses que estivemos juntos ensaiando, e foi um prazer.

Só para dizer algo sobre estrutura: em minha colaboração com Matteo, eu tendo a ser o disruptor, porque venho da dança, onde há muita espontaneidade, enquanto Matteo vem das formalidades mais disciplinadas da música clássica. Ele é bom em insistir no rigor quando precisamos disso. Esses papéis nunca foram discutidos e não estão gravados em pedra, mas quando funciona, pode ser muito frutífero, e grande parte do trabalho, então, diz respeito a quando devemos continuar fazendo o que estamos fazendo ou quando mudar. Ele frequentemente gosta de manter as coisas, e eu costumo argumentar a favor da mudança.

Para mim, as decisões coreográficas realmente interessantes acontecem muito, muito mais tarde no processo, e as decisões sobre estrutura e continuidade são apenas uma forma de chegar ao ponto em que essas escolhas interessantes podem acontecer. Para dar um exemplo, na semana passada mostramos o que estamos trabalhando para um colega, e imediatamente após o término ele repetiu um trecho de texto que cantamos e disse que gostou particularmente disso. E o trecho que ele repetiu foi algo que, embora estejamos trabalhando na peça há dois anos, eu adicionei apenas no dia anterior e não achei que fosse tão importante. Eu só estava tentando substituir um texto que não gostava. Mas assim que nossa atenção foi atraída para essa nova imagem, percebi que era uma típica decisão tardia que teve um impacto dramatúrgico mais forte do que eu imaginava. Então, para mim, a coreografia diz respeito a criar continuidade suficiente entre o fazer e as ideias para que você chegue inesperadamente a esse tipo de decisão espontânea que, de repente, foca tudo.

JM: E se isso não acontece?



JB: Boa pergunta. Bem, se um processo não chega a algo que começa a parecer coerente, então Matteo e eu tendemos a começar de novo. *The Unison Piece*¹¹ surgiu de uma performance de quase 20 minutos que fizemos e depois abandonamos completamente. Começamos de novo, e os melhores aspectos da peça perdida vieram conosco por acaso. Eu diria que para cada performance que mostramos, existem duas peças que fazemos e não mostramos a ninguém, por isso nunca pedimos ou recebemos financiamento permanente de forma contínua, porque descobrimos que não podíamos prometer quais seriam os resultados de um processo.

JM: Porque, caso contrário, vocês teriam que lidar com prazos?

JB: Sim, teríamos que dizer o que estávamos fazendo e então ficaríamos confusos. Além disso, se não estivesse indo a lugar nenhum, não teríamos a coragem de abandonar o trabalho. Sei que essa é uma posição um pouco privilegiada. Somos dois homens brancos mais velhos trabalhando em uma época em que havia mais dinheiro disponível para apoiar o trabalho, e na realidade isso não é tão fácil para alguns, e de qualquer forma está ficando mais difícil para todos agora. Mas para o bem ou para o mal, ainda trabalhamos mais ou menos dessa forma. Tendemos a esperar até chegar a um ponto em que achamos que uma peça está surgindo e, só então, tentamos solicitar um pequeno valor de dinheiro, apenas para cobrir, por exemplo, o custo das minhas viagens de trem para Londres e coisas assim. Na maioria das vezes, trabalhamos em nossas próprias casas. Raramente alugamos um estúdio porque não podemos pagar. Trabalho aqui de manhã. Esta é a sala de ensaio, essa mesa aqui. E o mais incrível é que comprei essa mesa do improvisador e coreógrafo Martin

¹¹ *The Unison Piece* (Jonathan Burrows e Matteo Fargion, 2018) é uma coreografia que investiga a noção de uníssono na dança, explorando repetições, variações e relações rítmicas entre movimento e som.

Kilvady¹², então sinto que ela está imbuída com o espírito dele, que sempre imaginei que poderia me ajudar a ser mais espontâneo.

JM: Isso é muito bonito.

JB: Espero que funcione.

JM: Há algo no seu trabalho que é muito estruturado, mas ao mesmo tempo parece muito espontâneo. Como vocês conseguem isso?

JB: As peças são muito complexas ritmicamente, então geralmente precisamos ler uma partitura, mas tendemos a praticá-las e performá-las até que outras camadas instintivas também se tornem possíveis. A partitura está lá como parte do processo, para nos focar e mediar entre nós e o público. Eu diria que, quando apresentamos uma peça, ela já contém fortes elementos de improvisação. Certamente temos o princípio de que, uma vez que algo esteja incorporado, qualquer um de nós pode mudar qualquer coisa a qualquer momento na performance, fisicamente, no tempo, no espaço, no volume, na dinâmica e assim por diante, desde que haja um sinal forte o suficiente para a outra pessoa perceber o que está acontecendo e que você não vai deixá-la para trás. Isso mantém as coisas interessantes.

JM: Li seu livro *A Choreographer's Handbook* há muito tempo e depois reli partes dele para esta entrevista. Algumas coisas escritas no livro voltaram para mim ao ouvi-lo agora, por exemplo: "Coreografia é algo que você faz para que o dançarino esteja livre para dançar."

JB: Obviamente, existem pessoas que funcionam melhor em um modo de decisão instantânea improvisada, mas eu não sou particularmente uma delas. Eu tenho dificuldade com isso. Em uma situação de não saber o que estou fazendo, sinto-me autoconsciente e sobrecarregado. Minha personalidade não se adapta a essa possibilidade. No entanto, posso alcançar esse lugar de espontaneidade se tiver um ponto de partida suficiente para me apoiar e facilitar minhas habilidades, desejos e sentimentos

¹² Martin Kilvady (1974-) é um dançarino esloveno. Co-fundador do Coletivo Les SlovaKs, é professor da P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios), em Bruxelas

específicos. No argumento típico entre improvisação e coreografia, você ouviria as pessoas dizerem: “Por que você não improvisa? A improvisação é mais livre. A improvisação é mais autêntica” e assim por diante. Mas essa posição nem sempre leva em conta a especificidade dos diferentes tipos de pessoas e como suas situações neurodiversas funcionam melhor. Existem muitos caminhos e nem todos têm a mesma rota.

JM: Essa ideia parece bastante dualista, certo?
Improvização versus coreografia.

JB: Sim, pode se tornar muito binária, mas acho que está ocorrendo uma mudança agora que acho interessante. Há uma geração mais jovem de artistas que encontro em *workshops* e que não têm problemas em transitar fluentemente entre material copiado ou aprendido e material improvisado. Você vê isso muito fortemente entre artistas de hip hop também. Por exemplo, trabalhei recentemente com um grupo de *Krumping*¹³ do sul de Londres chamado *Gully South Block*. É um coletivo grande, mas havia quatro rapazes que participaram do projeto que faço com Jonzi D, e fiquei impressionado com a velocidade com que conseguiam transitar entre decisões coreográficas compartilhadas altamente articuladas e o que no *Krump* seria chamado de momentos de *breakout*. Acho que esse binarismo pode pertencer a uma geração mais antiga. Ela se tornou binária devido à luta contra formas codificadas como o balé e as grandes técnicas de dança moderna como Limón e Graham, entre outros, mas não estamos mais nessa luta. Não precisamos nos preocupar.

JM: Vou citar outra entrevista que você deu em 2023 para Aušra Kaminskaitė¹⁴. Você disse: “O importante é que todas as habilidades que você aprende dançando e coreografando são úteis em todos os aspectos da sua vida, e eu gostaria que as escolas de dança falassem mais sobre isso, em vez de se preocuparem com uma noção limitada de sucesso.”

¹³ Krumping é um estilo de dança de rua que deriva do clown dancing, com movimentos rápidos e expressões faciais. Recentemente, o Krumping passou a ser um modo de vida, uma cultura com músicas e danças próprias.

¹⁴ Aušra Kaminskaitė (Lituânia) é pesquisadora interessada em dramaturgia contemporânea, dança e interseções entre performance e teoria crítica.

JB: Sim, acho que isso ainda é algo importante em relação às instituições de formação em dança.

JM: Vindo do Brasil, onde o sucesso é muito difícil, acho que seria muito importante entender o que você quer dizer com isso.

JB: Vi que, às vezes, pessoas que passaram pela formação em dança sentem uma espécie de tristeza ou vergonha por não terem alcançado a visibilidade ou o apoio desejado dentro da dança. Por outro lado, vi pessoas que migraram para outros tipos de trabalho, nos quais eu penso que ficou claro que há qualidades da prática de dança que se transferem muito bem. Por exemplo, a maneira como os dançarinos trabalham juntos, como são capazes de ajudar uns aos outros, de criticar-se mutuamente. Toleramos não saber, toleramos momentos de erupção ou confusão, nos auto-organizamos, ajudamos outras pessoas a se organizarem, incentivamos a criatividade, expressamos coisas que não são facilmente expressas em palavras. Também facilitamos a confiança física e a compreensão por meio de um conhecimento profundo e incorporado. Nem todo mundo que estuda em uma escola de dança pode se sustentar financeiramente como dançarino ao sair, então acho que é muito importante que as instituições coloquem um pouco mais de atenção em “O que estamos compartilhando? Que formas de conhecimento estão presentes aqui neste prédio? O que estamos convidando as pessoas a desenvolverem dentro de si e com uma base de habilidades que possam levar adiante em quaisquer direções que se abram para elas depois?” O sucesso poderia ser redefinido desde o início como sendo sobre habilidades flexíveis e respostas que podem ser úteis tanto dentro quanto fora do mundo da dança.

JM: Você trabalhou por muitos anos como coreógrafo independente, e depois encontrou um lugar na universidade. Atualmente, você é Professor Associado no Centro para Pesquisa em Dança (C-DaRE) da Universidade de Coventry. Como isso aconteceu em sua carreira? Você acha que a universidade é uma instituição capaz de instigar a pesquisa nas artes? Quais são as tensões envolvidas?

JB: Bem, a primeira coisa a dizer é que não sou, de forma alguma, o único a migrar para a prática de pesquisa acadêmica como uma forma de continuar práticas de dança não convencionais e mais experimentais. Artistas de dança em todo o mundo têm investido na pesquisa acadêmica como uma maneira de continuar trabalhando e compartilhando. No meu caso, juntei-me ao Centro para Pesquisa em Dança da Universidade de Coventry porque a diretora, Sarah Whatley¹⁵, estava montando uma equipe que explorava ideias sobre o corpo a partir de muitas perspectivas diferentes: direito, saúde, espiritualidade, inteligência artificial, aspectos sociopolíticos, entre outros, e ela sentiu que também era importante convidar três artistas em atividade.

JM: Quem são os artistas?

JB: Eu, Rosemary Lee¹⁶, que é muito conhecida por seu trabalho pioneiro com performers não profissionais em relação a paisagens específicas, e Siobhan Davies¹⁷ que é uma coreógrafa experimental altamente respeitada.

JM: Estava ouvindo Chrysa Parkinson conversando com Mette Ingvartsen¹⁸ em um podcast, e ela citou alguém que não lembra o nome, mas gostei muito do que foi dito: “A poesia perturba a literatura, a dança perturba o movimento, e a pesquisa-prática perturba a pesquisa.”

JB: Isso é muito bom. Eu também não sei quem disse, mas é uma imagem útil. Acho que não é necessariamente fácil entrar no ambiente acadêmico como artista em atividade, porque a ideia de prática como pesquisa dentro da academia ainda está em desenvolvimento, e há muita discussão sobre o que ela é, como

¹⁵ Sarah Whatley é professora na Coventry University, especialista em dança digital, acessibilidade na dança e arquivo de práticas coreográficas, com destaque para pesquisas sobre o trabalho de Siobhan Davies.

¹⁶ Rosemary Lee (Londres, 1960-) é coreógrafa conhecida por criações intergeracionais e de grande escala para espaços urbanos e rurais, explorando a fisicalidade e a memória corporal.

¹⁷ Siobhan Davies (Londres, 1950-) é coreógrafa inglesa, ex-bailarina da London Contemporary Dance Theatre. Fundou a Siobhan Davies Dance Company, produzindo coreografias experimentais influentes.

¹⁸ Mette Ingvartsen (Aarhus, 1980-) é coreógrafa dinamarquesa conhecida por explorar fronteiras entre dança, tecnologia e política do corpo em suas performances.

avaliá-la e validá-la. Mas, em um nível pessoal, eu não poderia imaginar minha vida sem ter tido essa experiência de ser presenteado com a possibilidade de estar entre um conjunto muito diferente de opiniões, críticas e perspectivas. E, talvez, o maior presente de todos seja que agora estou orientando pesquisas de doutorado, e a possibilidade que isso oferece de passar dois anos imerso no mundo de outra pessoa faz coisas extraordinárias com a sua própria visão. Talvez seja isso que a prática como pesquisa dentro da academia esteja oferecendo: uma forma de reconsiderar o que fazemos e por que fazemos, e qual efeito e impacto isso pode ter de forma mais ampla.

JM: Nas universidades, geralmente os professores orientam os projetos dos alunos. Quais você acha que são as diferenças entre dirigir, orientar e atuar como mentor? E como você mantém essas fronteiras?

JB: Essa é uma ótima pergunta. Tenho a tendência de abordar meu trabalho com estudantes de doutorado mais como um mentor do que como um orientador, provavelmente porque venho do lado prático das coisas e outros orientadores são mais fundamentados teoricamente. Funciona bem, mas há uma diferença. Ainda não sei quando ou se é apropriado ou não que esses papéis se confundam. Estritamente falando, orientadores não oferecem conselhos criativos diretos. Eles podem moldar uma forma de fazer uma pergunta, enquanto um mentor poderia encurtar o caminho e oferecer conselhos criativos diretos. Eu faço isso, mas com cautela, e às vezes, depois, penso: "Isso não foi tão útil." Mas isso levanta a questão maior sobre a mentoria dentro da dança, porque não há dúvida de que muitos financiamentos em todo o mundo vêm com a ideia de que uma pequena parte do dinheiro deve pagar por um mentor, como uma forma de seguro, mas não há nenhuma evidência particular de que isso funcione.

JM: Mesmo para coreógrafos experientes?

JB: Sim, mesmo para coreógrafos maduros. Muitas vezes, há a demanda de que se tenha um tipo de "olhar externo". Em um momento da minha vida, fiz muita mentoria, e honestamente acho que causei mais dano do que benefício. Não estou certo de que isso funcione. Foi um modelo que, acredito, veio inicialmente da



prática criativa norte-americana. Lembro-me da primeira vez que fui chamado para fazer isso, e de repente as pessoas estavam falando sobre mentoria. Minha preocupação é que isso remova aquele momento em que, como artista, você precisa se sentir absolutamente perdido. Se você está fazendo perguntas e alguém está tentando responder aos seus problemas, isso pode bloqueá-lo de alcançar o lugar onde precisa estar. Um dramaturgo é algo diferente. Na Europa, o dramaturgo é um tipo de co-trabalhador, que está fazendo algo diferente e, talvez, mais saudável.

JM: Mas, ainda assim, não é um orientador?

JB: Acho que a diferença é que um orientador está atento à necessidade de validação e avaliação dentro de um processo acadêmico.

JM: Estou pensando no que você disse sobre seu processo criativo com Matteo, que vocês precisam esperar e ser pacientes até que algo surja. Como orientadora, mesmo que eu possa oferecer formas de encurtar o caminho, sinto que meu papel é mais de sustentar e dar espaço para a frustração, esperando que algo surja. Mas, depois de, digamos, um ou dois anos, se nada surgir, dou a mim mesma a oportunidade de oferecer alguns atalhos.

JB: É muito interessante o que você está dizendo. Concordo com você. É um pensamento útil.

JM: Tenho um pouco de formação em psicanálise. Estava em formação para me tornar psicanalista antes de entrar na universidade como professora, e acho que há algo relacionado a isso, a essa ideia de “sustentar”.

JB: É uma boa analogia.

JM: Porque, como psicanalista, você não pode oferecer atalhos. A pessoa tem que encontrar seus próprios insights.

JB: Ou não.

JM: Ou não. Isso é difícil.

JB: Ou encontrar e perder novamente rapidamente.

JM: Exatamente!

JM: Você é muito generoso em compartilhar os documentos de seu trabalho. Você publica peças completas no site Vimeo – o que é muito raro. Você disponibiliza partituras em seu website, juntamente com entrevistas, textos e tudo está muito organizado. Quando você começou a disponibilizar todo esse material? E o que o motiva a fazer isso?

JB: Sempre disponibilizei o material, e meu raciocínio é que uma das melhores coisas sobre a prática da dança é a sua generosidade, a maneira como trocamos livremente e como essa troca fácil significa que não reivindicamos propriedade com tanta facilidade. Acho isso muito atraente. Isso apela ao meu lado anarquista. E, claro, a principal razão é que é muito difícil vender objetos individuais, já que o que fazemos não tem um grande valor financeiro.

Conheço algumas exceções, como Steve Paxton¹⁹, que vendeu *Satisfying Lover*²⁰ para o Museu de Arte Moderna (MOMA), e Simone Forti²¹, que vendeu *Huddle*²², entre outros. Essas exceções ocorreram quando as galerias de arte voltaram a se interessar por performances e especificamente por dança, mas no geral, não estamos nessa situação. Steve Paxton e Simone Forti, por exemplo, foram artistas extraordinariamente generosos em seu compartilhamento, independentemente de terem vendido essas peças ou não.

Atualmente, parece haver uma mudança profunda na cultura digital em direção a uma menor capacidade de atenção e a algoritmos que priorizam resultados financeiros em vez de buscas criativas, então está se tornando mais difícil encontrar coisas ou fazer com que sejam vistas, o que é preocupante.

¹⁹ Steve Paxton (Phoenix, 1939-East Charleston, 2024) foi um coreógrafo e bailarino norte-americano, pioneiro do Contact Improvisation e membro do Judson Dance Theater, influenciando profundamente a dança contemporânea.

²⁰ *Satisfying Lover* (Steve Paxton, 1967) é uma coreografia minimalista que coloca pessoas comuns andando no palco, explorando a presença, percepção e a relação entre o movimento cotidiano e a dança.

²¹ Simone Forti (Florença, 1935-) é coreógrafa e artista interdisciplinar, influente no Judson Dance Theater, conhecida por integrar dança, improvisação e práticas somáticas.

²² *Huddle* (Simone Forti, 1961) é uma performance na qual um grupo de performers forma uma escultura humana, movendo-se de maneira coletiva e espontânea.

JM: O Vimeo é realmente difícil de encontrar.

JB: Sim, no momento, Matteo e eu estamos tentando repensar como e onde compartilhamos as coisas, porque isso ainda parece importante.

JM: É bom que as pessoas do Brasil possam assistir. Quero dizer, isso é excelente.

JB: Sim, e apreciamos o diálogo que isso permite.

JM: Você poderia descrever seu novo livro, *Writing Dance*, publicado em 2022?

JB: A coreógrafa Mette Edvardsen e o dramaturgo belga Jeroen Peeters²³ administram uma editora chamada Varamo, e me perguntaram se eu estaria interessado em fazer um pequeno livro de palestras ou textos que eu fiz desde que *A Choreographer's Handbook* foi publicado, e aceitei. Já vinha coletando coisas com a ideia de publicá-las, mas, ao reler o material, fiquei um pouco desapontado, porque o ato de dar palestras geralmente envolve reexplicar o contexto de seu pensamento, o que significava muita repetição. Então, eu disse para Mette: "Não acho que vai funcionar", e ela respondeu: "Bem, se estiver muito repetitivo, por que não usar apenas fragmentos?" E isso foi muito libertador.

Comecei do início e comecei a montar um quebra-cabeça de fragmentos que evitavam a repetição, e isso começou a fazer sentido e fluir. Em certo sentido, se *A Choreographer's Handbook* era uma série de perguntas que refletem, espero, uma multiplicidade de vozes, então *Writing Dance* foi uma oportunidade de compartilhar algo mais subjetivo e pessoal, relacionado ao trabalho que faço. Talvez, mais importante, ele é escrito e se apresenta como uma espécie de poesia. Estou muito interessado em como a poesia e a coreografia compartilham coisas em comum, significando que ambas usam processos formais para condensar informações e produzir ritmos que amplificam sentimentos e significados.

²³ Jeroen Peeters é dramaturgo e escritor, especialista em dramaturgia da dança contemporânea. Ele colabora com coreógrafos e explora questões de percepção e materialidade na performance.



JM: Esta é minha última pergunta, e provavelmente uma grande viagem minha. Peço desculpas antecipadamente se minha interpretação for equivocada. No Brasil, a terceira onda do feminismo está muito ligada a um processo que chamamos de desconstrução do homem macho. O homem macho é algo muito latino-americano. Quando vejo você e Matteo no palco ou em seus vídeos, não vejo comportamentos masculinos tóxicos, muito pelo contrário. Você acabou de dizer que cria nesta mesa, e li em entrevistas anteriores que você era o principal cuidador de seus filhos e que Matteo também dos dele ao mesmo tempo, e que por isso vocês precisaram criar em suas casas. Você diz que é homem, branco e privilegiado – mas parece ser um tipo de homem muito diferente. Poderia falar sobre isso?

JB: Antes de tudo, devo dizer que Matteo ou eu nem sempre fomos os principais cuidadores das crianças em nossas respectivas famílias, mas houve períodos em que fomos, e isso teve um impacto particular na maneira como trabalhamos. Desenvolvemos nossas práticas em relação a essas necessidades. Tem a ver com encontrar maneiras de se concentrar apesar do que está acontecendo, e não ser muito preciosista com as coisas. Isso está conectado a uma atitude em relação à performance no nosso trabalho, que surgiu, mais ou menos, a partir de duas direções principais. Do lado de Matteo, veio da percepção de que a música clássica, mesmo a música clássica contemporânea, tende a ter uma abordagem muito austera em relação à performance. Há uma seriedade, até mesmo uma rigidez na forma de performar, mas queríamos encontrar uma relação mais aberta e relaxada com o público.

Do meu lado, isso se conecta a um envolvimento de toda a vida com práticas folclóricas tradicionais na Inglaterra, com as quais estou envolvido desde criança, e que têm dois aspectos muito perceptíveis, que parecem, de certa forma, conectados a essa atitude aberta em relação à performance. O primeiro é que o que está sendo compartilhado pertence a todos na sala, e o segundo é que o que está sendo compartilhado não é necessariamente sobre o performer. Aqui em Lewes vive uma cantora tradicional muito

famosa chamada Shirley Collins²⁴, que expressa isso da melhor forma. Ela diz: “Quando eu canto uma canção tradicional, não é sobre mim, é sobre a canção.” E isso é algo que acredito ter sido absorvido no que Matteo e eu fazemos. Portanto, a suavidade e a abertura sempre foram importantes, apesar do rigor do que fazemos.

JM: Há algo que eu não tenha perguntado e que você gostaria que eu tivesse perguntado?

JB: As perguntas foram proveitosas, obrigado. Me distraí várias vezes e acabei indo em outras direções, mas isso é um testemunho da qualidade das suas perguntas.

JM: Foi maravilhoso. Muito obrigada.

JB: Sim, de nada.

Referências

BURROWS, J. **A Choreographer's Handbook**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2010. 240 p.

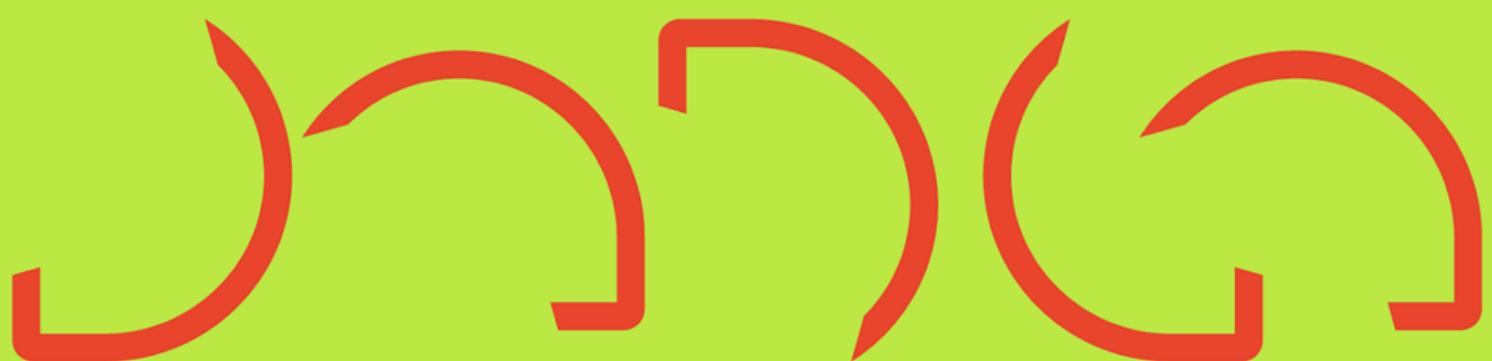
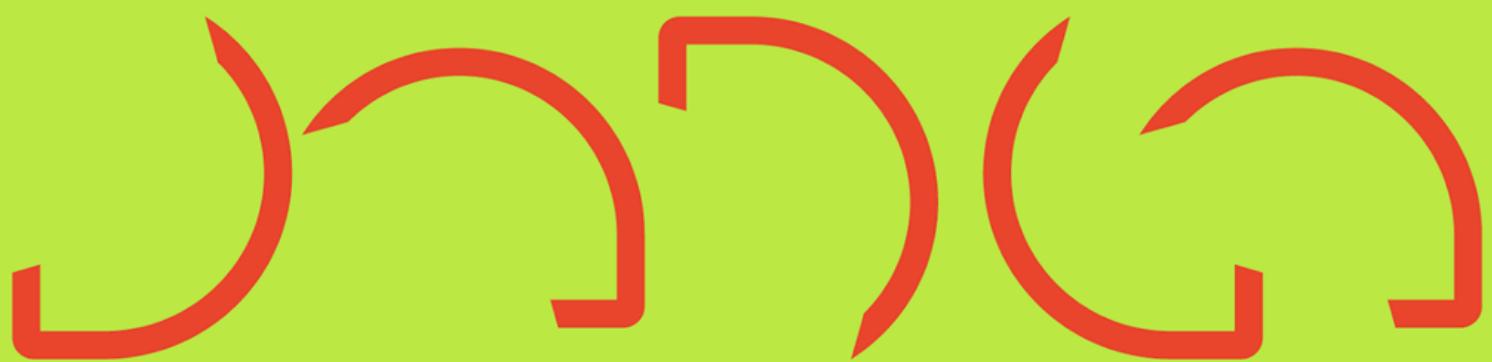
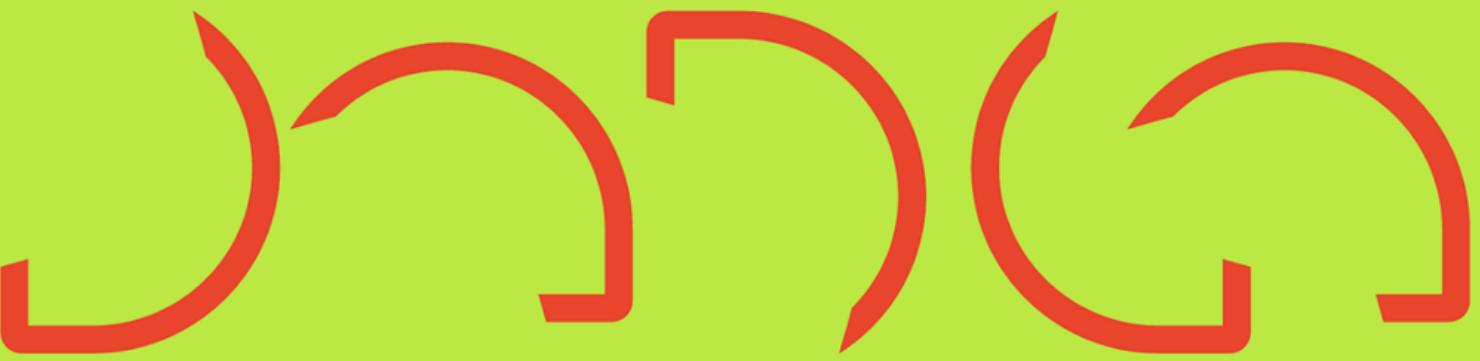
BURROWS, J. **Writing Dance**. Bruxelas e Oslo: Varamo Press, 2022. 80 p.

DOMM, D. P. **Jonathan Burrows: Towards a Minor Dance**. Londres: Palgrave Macmillan, 2020. 245 p.

Data de recebimento: 26/05/2025

Data de aprovação: 13/06/2025

²⁴ Shirley Collins (Hastings, 1935-) é uma cantora inglesa, referência no renascimento da música folk britânica, conhecida por sua abordagem autêntica e pelo resgate de baladas tradicionais.



REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

